

François GAVILLON

**La résistance de l'humain  
dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)**

On sait peu de chose sur la genèse du roman *The Road*<sup>1</sup>, sinon que Cormac McCarthy en eut l'idée à El Paso en 2003 alors qu'il séjournait dans cette ville en compagnie de son jeune fils, John Francis McCarthy, à qui d'ailleurs le roman est dédié. À quoi la ville ressemblerait-elle, s'était demandé l'auteur, cinquante ou cent ans plus tard ? Bien qu'il soit né à Providence, Rhode Island, en 1933, McCarthy est considéré comme un auteur du Sud : il a fait ses études à l'Université du Tennessee dans les années 1950, a vécu plusieurs années à El Paso, avant de s'installer au Nouveau-Mexique. Il est l'auteur d'une dizaine de romans dont les quatre premiers ont pour décor le Tennessee et les cinq derniers la frontière américano-mexicaine. Plusieurs de ses romans ont été portés à l'écran : *All The Pretty Horses* (2000), avec Matt Damon et Penelope Cruz ; *No Country For Old Men*, réalisé par les frères Coen en 2007, avec Javier Bardem et Tommy Lee Jones ; *The Road*, réalisé par John Hillcoat en 2009, avec Viggo Mortensen et Charlize Theron. Son œuvre a souvent été récompensée, notamment *The Road*, paru en 2006, qui a reçu, entre autres, le Prix Pulitzer.

Ce dernier roman en date est une fiction post-apocalyptique. Une catastrophe a réduit la terre en cendres et les humains, peu nombreux, qui ont réussi à survivre jusque-là sont promis à la disparition puisque la biosphère a été anéantie et que les ressources alimentaires sont épuisées. Le thème eschatologique a une longue tradition dans les lettres américaines. Les premiers Puritains scrutaient avec obsession les signes de leur élection, puisque dans la doctrine calviniste nul ne sait

François Gavillon

---

s'il sera sauvé ou condamné aux flammes de l'enfer. La seule certitude était celle de l'Apocalypse et du Jugement Dernier. Depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les accents millénaristes ont trouvé dans les peurs environnementales un nouveau terrain d'expression. À la menace nucléaire des années d'après-guerre s'est ajouté le péril biologique. Le best-seller de Rachel Carson, *Silent Spring*, paru en 1962, révéla les effets dévastateurs des pesticides de synthèse. C'est ce livre qui fut le déclencheur du mouvement écologiste américain moderne, porté par une large prise de conscience publique et plus tard institutionnelle.

C'est donc sur fond d'*eschaton* programmé que le roman choisit de suivre deux personnages, le père et le fils, le long de la route qui les mène vers le sud et l'océan. Ils espèrent échapper aux rigueurs de l'hiver et poussent un chariot dans lequel sont entassés leur maigres biens. La fiction emprunte donc aussi à un autre genre canonique des lettres et du cinéma américains, celui du *road novel/movie*. Pourtant, ici, le voyage géographique ne sera source d'aucune jouissance, et le but (qui sera atteint) révélateur d'aucune épiphanie, ni même gage de survie. Enfin, le mot « pilgrim », un terme surdéterminé qui est utilisé trois fois au court du roman (R, 1, 193, 213) adosse la fiction à un passé aussi riche sur le plan littéraire que sur le plan historique.

Cette fin du monde permet-elle à l'humain de survivre ? La condition post-apocalyptique est-elle génératrice d'une condition post-humaine ? De quels principes ou foi, actes ou résistance l'humanité se déduit-elle ? Telles sont les questions auxquelles cette étude entend répondre.

## Un monde post-apocalyptique

Cette problématique s'ancre dans le fait que l'économie générale du roman est une économie de contraste et de confrontation : contraste entre le passé et le présent, les rêves et la réalité, confrontation entre le père et la mère, entre le père et l'enfant, et surtout confrontation entre les deux personnages principaux et les autres humains rencontrés. Il convient donc d'examiner dans un premier temps les caractéristiques

physiques de cet univers d'après la catastrophe et les comportements « humains » qu'elles induisent.

Cette partie des États-Unis, et vraisemblablement le reste du monde, n'est plus qu'une terre dévastée, un *wasteland* que le feu a ravagé :

Charred and limbless trunks of trees stretching away on every side. Ash moving over the road and the sagging hands of blind wire strung from the blackened lightpoles whining in the wind. A burned house in a clearing and beyond that a reach of meadow-lands stark and gray and a raw red mudbank where a roadworks was abandoned. Farther along were billboards advertising motels. Everything as it once had been save faded and weathered. (R, 6)

Voilà le décor planté en ce début de récit, où sont répétés les mots « waste », « gray », « ash », et « dust ». Peu de couleurs, sinon le blanc sale de la neige, le noir charbonneux des maisons et des arbres calcinés, et partout le gris de la cendre, omniprésente, qui oblige les personnages à porter un masque sur le nez et la bouche. Les météores tiennent une place importante dans les passages descriptifs : neige, pluie, orages d'éclairs et de feu. La terre est la proie de phénomènes cataclysmiques inconnus. Elle se contracte sous l'effet du froid : « a sound without cognate and so without description » (R, 279). Le soleil (« the blind dogs of the sun in their running », R, 138) ne répand plus sa chaleur et sa lumière. Au contraire, les jours se font de plus en plus courts et de moins en moins lumineux. C'est le trope de l'amenuisement qui gouverne l'environnement matériel des personnages : la lumière du jour, la santé physique, les vivres, tout est amené à disparaître. De plus, cet effacement s'empare de la réalité mentale. La langue et la mémoire sont également menacées de disparition :

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn

of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever. (R, 93)

C'est le temps, surtout, qui est compté. La déliquescence de ce temps en forme de compte à rebours est suggérée en une algèbre de la disparition : « How many days to death? Ten? Not so many more than that » (R, 141), ou en une cadence macbethienne : « Borrowed time and borrowed world and borrowed eyes with which to sorrow it » (R, 138). Seule issue certaine, celle de la mort : « Coughing. Coughing. He bent over, holding his knees. Taste of blood. [...] Every day is a lie, he said. But you are dying. That is not a lie. » (R, 254).

Comme la possibilité de représentation mentale et langagière qui s'épuise, celle de la représentation du temps, de son expérience même, devient problématique : « Query: how does the never to be differ from what never was? » (R, 32) ; « ever is a long time », rassure le père. « But the boy knew what he knew. That ever is no time at all » (R, 28). Quant aux habitants de la planète, ils ont pour la plupart succombé. Les cadavres desséchés jonchent les rues des villes, un spectacle presque ordinaire dont le père essaie néanmoins de préserver le fils.

Qu'est-il advenu de l'humain dans ce non-lieu et ce non-temps apocalyptique où les lois physiques et sociales de l'ancien monde sont abolies. Le roman de McCarthy procède à une expérience de caractère naturaliste (au deux sens du terme). Celle-ci consiste à supposer des conditions initiales (celles de la mort de la biosphère), puis à en déduire les effets. Dans un monde où toute culture vivrière est devenue impossible, la survie dépend soit des restes de nourriture qu'on parvient encore à dénicher ça ou là, soit du recours au cannibalisme. C'est là l'effet le plus saisissant de la logique qui gouverne la projection naturaliste-dystopique de McCarthy. À certains égards, le roman emprunte à une esthétique post-apocalyptique caractéristique de films célèbres des années 1970-1980, tels que *Mad Max* (1979), *Escape from New York* (1981) ou *Land of Doom* (1986), dans lesquels l'humanité survivante s'organise en communautés remparées derrière leurs barricades ou en bandes nomades sans foi ni loi. Plusieurs fois au cours du récit, les deux person-

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

nages seront confrontés à ces hommes qui tuent pour manger (R, 79), qui séquestrent au fond d'une cave leur provision de chair humaine (R, 116) et engrossent les femmes pour manger leur progéniture (R, 212).

Les conditions initiales semblent également affecter le statut et la forme de l'écriture. Dans cet univers dévasté, les livres, les histoires racontées, les vieux récits sont disqualifiés, rendus vains, voire obscènes et mensongers. Le père ressent de la colère à leur égard : « some rage at the lies arranged in their thousands row on row » (R, 199). Et pour l'enfant, ces histoires que lui raconte son père sont sans substance parce qu'elles n'ont plus de lien avec la réalité.

Do you want me to tell you a story?

No.

Why not?

The boy looked at him and looked away.

Why not?

Those stories are not true.

They dont have to be true. They're stories.

Yes. But in the stories we're always helping people and we dont help people.

Why dont you tell me a story?

I dont want to.

Okay. (R, 286- 287)

Symptomatiquement, la textualité de *The Road* semble elle-même gagnée par une sorte de déformalisation. On a remarqué plus haut comment l'apostrophe disparaissait des formes verbales, comment les traces typographiques s'effaçaient des dialogues (ce qui n'est pas nouveau dans les romans de McCarthy). Mais c'est l'ensemble du dispositif narratif qui, par contagion métaleptique, fait les frais du processus de désintégration générale. Le récit n'est plus en mesure d'apporter les informations concernant le temps et le lieu de l'action. On ignore le nom des deux protagonistes. La raison pour laquelle toutes les pendules se sont arrêtées à 1h17 reste inexpliquée. La cause de la catastrophe ne sera jamais élucidée. Le narration fait usage des trois formes de

François Gavillon

---

focalisation, avec une prédilection assez hemingwayienne pour le récit behavioriste (ou focalisation externe) qui oblige le lecteur à lire « entre » ou plutôt « au-delà » des lignes. Le traitement minimaliste des dialogues, qui abordent des questions graves en des termes apparemment simples et qui suggèrent plus qu'ils ne disent, n'est d'ailleurs pas sans rappeler les nouvelles d'Ernest Hemingway.

Can I ask you something? he said.  
Yes. Of course.  
Are we going to die?  
Sometime. Not now.  
And we're still going south.  
Yes.  
Okay.  
Okay what?  
Nothing. Just okay.  
Go to sleep.  
Okay. I'm going to blow out the lamp. Is that okay?  
Yes. That's okay.  
And then later in the darkness: Can I ask you something?  
Yes. Of course you can.  
What would you do if I died?  
If you died I would want to die too.  
So you could be with me?  
Yes. So I could be with you.  
Okay. (R, 8-9)

En tant que composition spatiale et dynamique, le roman a son principe dans la route sur laquelle progressent le père et l'enfant. À l'inverse des *road stories* traditionnelles pourtant, la route n'est pas ici vecteur de mouvement et de liberté. Elle est le lieu de l'exode obligé, de la marche forcée des temps de guerre, de peste ou de famine. Or, la linéarité compositionnelle suit scrupuleusement la progression géographique des personnages et consiste en une juxtaposition épisodique prévenant toute possibilité de péripétie au sens aristotélicien, c'est-à-dire de retournement de situation. Cette succession de moments sans *climax* et sans

*telos* est soulignée par des ouvertures telles que : « They bore on south in the days and weeks to follow » (R, 12), « They were days fording that cauterized terrain » (R, 13), ou bien dans un style très faulknérien, « The days sloughed past uncounted and uncalendared » (R, 292).

Une humanité décimée et démissionnaire, survivant pour quelque temps encore dans un monde ravagé qui s'enfonce dans le chaos et l'obscurité, une écriture contaminée elle aussi par la néantisation qui se lit dans le réalisme dépouillé des passages narratifs, l'immédiateté minimaliste des dialogues et de la parataxe, voilà posées les conditions humaines, matérielles et textuelles du récit. C'est dans ces conditions, pourtant adverses, que va naître la résistance. Il semble même que l'économie du roman repose largement sur cette dynamique de réaction. C'est l'adversité même des conditions initiales qui induit la possibilité d'une résistance.

### **La résistance de l'humain**

L'attention portée par le récit au couple protagoniste confère à celui-ci une présence qui contraste avec l'anonymat dans lequel sont plongés les personnages secondaires. Les conditions d'un rapport empathique sont rendues possibles. Le père et l'enfant parlent, se parlent ; ils ont un passé, des souvenirs, des sentiments et des sensations ; ils font des rêves. Surtout, ils ont un système de valeurs qui sont aussi les nôtres.

C'est d'abord contre l'anéantissement physique que les deux personnages luttent. Ils sont deux survivants que seules la vigilance et l'ingéniosité du père ont réussi à maintenir en vie. L'amour que le père porte à son fils n'est peut-être pas pour rien dans sa capacité de résistance, comme le suggère, même sardoniquement, le personnage de la femme et mère : « The one thing I can tell you is that you wont survive for yourself. I know because I would never have come this far. A person who had no one would be well advised to cobble together some passable ghost. Breathe it into being and coax it along with words of love » (R, 59). Devant la certitude d'une mort ignoble (« Sooner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They'll

François Gavillon

---

rape him. They are going to rape us and kill us and eat us », R, 58) le suicide est une tentation. C'est à cette dernière issue que se résout la femme, ainsi qualifiée : « A creation perfectly evolved to meet its own end » (R, 60-61). La différence psychologique, mais aussi morale, qui apparaît dans les choix opposés de la démission et de la résistance est l'un des contrastes structurants du roman. Aux derniers mots prononcés par la mère, « No. I will not. I cannot » (R, 60), s'opposent ceux du père, maintes fois répétés : « dont give up », « dont let go ». Non pas que le père ne soit pas lui aussi gagné par la tentation de la mort (« There were few nights lying in the dark that he did not envy the dead », R, 245), mais c'est précisément dans cette lutte morale que réside la possibilité du bien : « Okay. This is what the good guys do. They keep trying. They dont give up » (R, 145).

L'évocation par analepses du passé des personnages concourt également à rendre leur humanité plus palpable. Six *flashbacks* interrompent la linéarité du récit, dont quatre viennent éclairer des moments heureux de la vie antérieure du père : une partie de pêche avec son vieil oncle (« This was the perfect day of his childhood. This the day to shape the days upon », R, 12) ; une soirée au concert en compagnie de sa femme (« Freeze this frame. Now call down your dark and your cold and be damned », R, 18) ; le souvenir d'un faucon piquant au milieu d'un vol de grues (R, 19) ; un pique-nique sur la plage autour d'un feu de camp avec sa femme (« Lying under such a myriad of stars », R, 234). On remarque que la nature joue à plusieurs reprises un rôle important dans la douceur de ces instants.

L'effort de mémoire et l'effort de concentration sont encore les activités mentales par quoi se signale la conscience éveillée des deux personnages, activités qui ne vont pas sans mal (« Make a list. Recite a litany. Remember », R, 31). Pourtant, la mémoire est faillible, ce qui menace dans ce monde dissipatif d'éroder le passé et de lui substituer une réalité factice : « He thought each memory recalled must do some violence to its origins. As in a party game. Say the word and pass it on. So be sparing. What you alter in the remembering has yet a reality, known or not » (R, 139). C'est pourtant dans cet effort de mémoire que s'affirme



La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

---

l'humanité des héros. Lorsque le père meurt, le fils murmure qu'il ne l'oubliera pas, ce que confirme l'avant-dernier paragraphe du roman.

Enfin, la résistance aux forces de la désintégration s'affirme dans l'activité inconsciente des rêves. Ceux que fait le père sont comme la trace mentale fossile d'un réel antérieur. Mais il en va des rêves comme de la tentation d'inexistence. Ils sont des leurres dangereux dont il faut se méfier si l'on veut survivre :

He mistrusted all of that. He said the right dreams for a man in peril were dreams of peril and all else was the call of languor and of death [...] he was learning how to wake himself from just such siren worlds. Lying there in the dark with the uncanny taste of a peach from some phantom orchard fading in his mouth. He thought if he lived long enough the world at last would all be lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory. (R, 17)

Et c'est cette même défiance qu'il apprend à son fils : « When your dreams are of some world that never was or some world that never will be and you are happy again then you will have given up. Do you understand? And you cant give up. I wont let you » (R, 202).

On voit donc que c'est d'abord sur le plan physique et mental que s'organise la résistance. À la menace de l'anéantissement physique répondent des stratégies de conservation du corps et de l'esprit. Mais qu'en est-il de la morale, cette part de l'activité humaine que, depuis Aristote et Platon, la pensée occidentale a érigée en question philosophique.

### **Entre éthique chrétienne et existentialisme athée**

L'expression « good guys » est l'une de celles qui reviennent le plus souvent dans le récit. L'enfant s'inquiète souvent de savoir s'il fait toujours partie du camp des « gentils » :

Are we still the good guys? he said.  
Yes. We're still the good guys.

François Gavillon

---

And we always will be.  
Yes. We always will be.  
Okay. (R, 81)

L'expression peut paraître manichéenne, mais elle fonctionne dans le cadre de l'économie morale sur lequel repose le roman : il y a les « méchants », qui tuent pour manger, et les autres, les « gentils », au nombre desquels figurent les deux protagonistes. La deuxième expression qui finit de ranger les deux héros du « bon » côté est « carrying the fire », tout aussi fréquente que la première :

We wouldnt ever eat anybody, would we?  
No. Of course not.  
Even if we were starving?  
We're starving now.  
You said we werent.  
I said we werent dying. I didnt say we werent starving.  
But we wouldnt.  
No. We wouldnt.  
No matter what?  
No matter what.  
Because we're the good guys.  
Yes.  
And we're carrying the fire.  
And we're carrying the fire. Yes.  
Okay. (R, 136)

Que sommes-nous, lecteurs, censés faire de cette phraséologie, aussi vague qu'efficace ? Faut-il voir dans ce roman l'expression d'une morale ? Depuis la fin des années 1980 environ, une part de la critique littéraire s'intéresse à la question de la dimension éthique de l'art et de la littérature en particulier. Aux États-Unis, Martha Nussbaum s'est ainsi attachée à montrer comment des capacités humaines autres que la raison, telles les capacités d'émotion et d'empathie, intervenaient dans le processus d'interprétation des situations fictionnelles, et comment cette « compréhension du cœur »<sup>2</sup> pouvait être avantageusement mise

en œuvre dans l'appréciation de situations non-fictionnelles. Dans *Poetic Justice*, Nussbaum s'interroge également sur la nature des expressions artistiques les plus propres à « dire quelque chose » à propos de notre vie, à apporter un éclairage qui aide à répondre à la question posée par Platon : « comment faut-il vivre ? » (autrement dit, qu'est-ce qu'une bonne vie ?). Pour Nussbaum, c'est le roman (mais pas n'importe quel type de roman) qui, du fait de son organisation compositionnelle et narrative, remplit le mieux cette fonction. Ces romans ménagent un espace de négociation inter-subjective entre les personnages que le lecteur investit et interroge avec sa raison mais aussi ses émotions. Le roman et le lecteur construisent conjointement un référentiel éthique. L'argumentaire de Nussbaum s'appuie électivement sur le roman de Charles Dickens, *Hard Times*, mais on peut interroger tout aussi valablement le fonctionnement éthique du roman de McCarthy. Dans *The Road*, c'est dès le début que sont posées les bases d'un référentiel éthique que la suite ne fait que développer. Les premières lignes du roman sont les suivantes :

When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world. His hand rose and fell softly with each precious breath.  
(R, 1)

Le schéma initial fait apparaître deux sujets (« he » et « the child »), deux actions (celle consistant à tendre la main vers le corps de l'enfant, et celle de la respiration), un opposant (résumé dans la combinaison « dark/cold/glaucoma »), une situation où ce qui est d'emblée « valorisé » est perçu de manière immédiate (et presque inconsciente) : la vie humaine est précieuse parce que menacée ; la vie d'un enfant est digne de l'inquiétude d'autrui. De cette prémisse éthique découleront (chez les deux héros, du moins) des comportements caractérisés par le respect du vivant, la charité, le sens de la responsabilité et du sacrifice.

François Gavillon

---

Dans le roman, c'est principalement dans la figure de l'enfant que s'incarne la charité humaine. Plusieurs rencontres le long de la route seront l'occasion de mettre en évidence la commisération du fils. L'humanité du père se révèle surtout dans l'amour qu'il porte à son fils. Il se sacrifie pour son confort, lui donnant plus de nourriture, de chaleur, le rassurant et lui épargnant autant que faire se peut les spectacles les plus sordides. C'est la mission qui est la sienne : « My job is to take care of you. I was appointed to do that by God. I will kill anyone who touches you. Do you understand? » (R, 80) Quant au sacrifice ultime, il pourrait bien prendre une forme tragiquement ironique :

Can you do it? When the time comes? Can you? When the time comes there will be no time. Now is the time. Curse God and die. What if it doesnt fire? It has to fire. What if it doesnt fire? Could you crush that beloved skull with a rock? Is there such a being in you of which you know nothing? Can there be? Hold him in your arms. Just so. The soul is quick. Pull him toward you. Kiss him. Quickly. (R, 120)

L'humanité du père tient principalement dans la faiblesse qui est la sienne, mais contre laquelle il lutte, et qui fait sa force. Aucune autorité supérieure n'est là pour juger de ses manquements ou de ses mérites. Il n'est comptable de ses actions devant personne d'autre que lui-même : « Do you think that your fathers are watching? That they weigh you in their ledgerbook? Against what? There is no book and you fathers are dead in the ground » (R, 209). C'est la raison pour laquelle on peut sans doute lire le dernier rêve que fait le père avant de mourir comme un indice de l'orientation éthique proposée par l'ensemble du roman : « In that cold corridor they had reached the point of no return which was measured from the first solely by the light they carried with them » (R, 300) C'est une forme d'existentialisme qui est suggérée ici, où la morale ne tire pas ses devoirs de quelque commandement extérieur, mais des obligations qu'on s'est soi-même fixées. L'existentialisme peut être athée ou chrétien : athée chez Nietzsche, Heidegger ou Sartre, par exemple ; chrétien chez Jaspers, Péguy ou Bergson<sup>3</sup>. Celui que l'on

perçoit dans *The Road* oscille entre les deux. Dieu semble s'être retiré de cette terre gâte, comme le suggèrent les inflexions bibliques du père : « On this road there are no godspoke men. They are gone and I am left and they have taken with them the world » (R, 32). Pourtant, éprouver une rage impuissante, en vouloir à Dieu et le maudire, c'est encore croire en lui : « He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God » (R, 10). La liberté est une responsabilité que le dieu abscons de *The Road* laisse en partage à ses héros.

### Messianisme post-apocalyptique

Qu'un être comme l'enfant existe encore dans le monde dévasté de *The Road* tient du miracle. À plusieurs reprises, il a semblé que cette figure d'enfant recelait quelque chose d'insolite, propre à surprendre le père et surtout le lecteur : « When he rose and turned to go back the tarp was lit from within where the boy had wakened. Sited there in the darkness the frail blue shape of it looked like the pitch of some last venture at the edge of the world. Something all but unaccountable. And so it was » (R, 49). La même lumière réapparaît en fin de roman, qui fait dire au père (de manière assez cryptique) : « There is no prophet in the earth's long chronicle who's not honored today. Whatever form you spoke of you were right » (R, 297). La focalisation est certes interne, mais le lexique mobilisé dans l'ensemble du récit réitère avec insistance cette vision subjective par laquelle le fils est assimilé à un dieu : « Golden chalice, good to house a god » (R, 78).

Aux yeux du vieil homme que le père et le fils rencontrent, l'enfant apparaît comme le héraut improbable d'un paradis irréel :

When I saw that boy I thought I had died.  
 You thought he was an angel?  
 I didnt know what he was. I never thought to see a child again.  
 I didnt know that would happen.  
 What if I said that he's a god?

François Gavillon

---

The old man shook his head. I'm past all that now. Have been for years. Where men cant live gods fare no better. You'll see. It's better to be alone. So I hope that's not true what you said because to be on the road with the last god would be a terrible thing so I hope it's not true. Things will be better when everyone's gone. (R, 183)

Notons que le vieillard prétend s'appeler Ely, du même nom que le prophète biblique, qui dans le Livre des Rois défend le culte de Yawhé contre celui de Baal. Dans le Livre de Malachie, le retour d'Elijah, Elias ou Elie est annoncé « before the coming of the great and terrible day of the Lord », faisant de lui le héraut du Messie et de la fin du monde, l'*eschaton* de la bible hébraïque.

« If he is not the word of God God never spoke » (R, 3), disait le père au début de l'histoire. C'est à peu près ce que répète la femme qui recueille l'enfant à la fin du récit : « She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of time » (R, 306), comme si, dans l'intervalle, l'absence de Dieu n'avait été qu'une éclipse ou une illusion. Les convictions religieuses du personnage ne sont pas là pour emporter l'adhésion du lecteur, mais pour le plonger dans une histoire empreinte d'une spiritualité, qui s'incarne électivement dans le personnage de l'enfant, ce petit prince aux cheveux blonds (R, 161) :

You're not the one who has to worry about everything.  
The boy said something but he couldnt understand him.  
What? he said.  
He looked up, his wet and grimy face. Yes I am, he said. I am the one. (R, 277)

Ces allusions obliques mais insistantes assimilent le personnage, sinon à un dieu, du moins à un messie ou un prophète annonçant l'avènement d'un avenir insondable, incompréhensible en tout cas pour le père qui voit son fils déjà irrémédiablement éloigné : « standing there in the road looking back at him from some unimaginable future, glowing in that waste like a tabernacle » (R, 293). L'enfant tire de sa flûte des sons

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

---

nouveaux : « A formless music for the age to come » (R, 81). À mesure que la santé du père se dégrade, une distance entre les deux personnages se fait sentir :

Maybe he understood for the first time that to the boy he was himself an alien. A being from a planet that no longer existed. The tales of which were suspect. He could not construct for the child's pleasure the world he'd lost without constructing the loss as well and he thought perhaps the child had known this better than he. [...] [H]e could not enkindle in the heart of the child what was ashes in his own. (R, 163)

Maintenant que le père a rempli sa mission, qu'il a accompagné le fils jusqu'au bout de la route, c'est à l'enfant qu'il revient de reprendre le flambeau, à l'orée de cet outre-monde (« new world standards », R, 172) :

I want to be with you.  
You cant.  
Please.  
You cant. You have to carry the fire.  
I dont know how to.  
Yes you do.  
Is it real? The fire?  
Yes it is.  
Where is it? I dont know where it is.  
Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it.  
(R, 298)

Si l'on a dit précédemment que l'écriture semblait comme désaisie, formellement désœuvrée, on s'aperçoit néanmoins que de nombreux passages lyriques (l'une des marques de fabrique de McCarthy) ponctuent le récit, illuminent assez miraculeusement le naturalisme noir et dépouillé de la fiction. C'est le cas en particulier des clauses, typiquement portées par un lexique raffiné, voire abstrus, une syntaxe ample et une puissance des images qui rappellent encore Faulkner. Regardant son fils : « The man thought he seemed some sad and solitary changeling

François Gavillon

---

child announcing the arrival of a traveling spectacle in shire and village who does not know that behind him the players have all been carried off by wolves » (R, 81). Ainsi, en dépit de tout, le verbe demeure, comme un battement de cœur, faible, mais qui bat.

### Une fable environnementale

Toute littérature apocalyptique est en un sens proleptique, qui regarde vers ce qui est sur le point d'advenir. Pourtant, une bonne part du récit est composé d'analepses (une dizaine) qui font contrepoint au récit de la désolation en faisant surgir des scènes du monde d'avant. Il n'est pas fortuit que le bref épilogue revienne lui aussi sur une vision d'un monde naturel enfui :

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermicular patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (R, 306-307)

Le souvenir de la nature pré-apocalyptique sur laquelle se conclut le récit est profondément élégiaque. Dans *The Road*, toute anamnèse est élégie. Cette thématisation finale du motif de la nature (les truites sont évoquées à trois reprises : pages 30, 42 et 307), ainsi que le climat général de l'œuvre font du roman une fable environnementale, une écodystopie élégiaque.<sup>4</sup> C'est en effet dans la tension diégétique entre passé et futur, dans la tension générique entre fable d'anticipation et fable du présent que réside la force originale de l'œuvre. La fiction de McCarthy possède ainsi la vertu épistémologique qu'Aristote prête à l'art. Pour le philosophe, l'art littéraire du poète est plus philosophique et noble que la chronique de l'historien, « la différence » étant « que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu »<sup>5</sup>.



Or, cette « connaissance de l'écrivain » (pour reprendre le titre d'un récent ouvrage de Jacques Bouveresse) ou du moins celle que sa fiction propose, n'est pas sans avoir des implications éthiques. On discerne en effet dans *The Road* une fable qui a *aussi* quelque chose à dire sur la façon de conduire notre vie. Jimmie Killingsworth et Jacqueline Palmer soulignent que les récits de fin du monde doivent être considérés comme des « thérapies de choc » plutôt que comme des prophéties<sup>6</sup>. *The Road* pourrait reprendre à son compte cette qualification. Le roman est moins prophétique que comminatoire. Il entend rendre l'apocalypse tangible pour mieux la tenir à distance. « The metaphor of apocalypse », dit encore Lawrence Buell, « is being used to anticipate and, if possible, forestall actual apocalypse »<sup>7</sup>.

L'apocalypse selon McCarthy a-t-elle une origine anthropique ? Nul ne peut l'assurer, le texte restant muet sur les causes de la catastrophe<sup>8</sup>. Néanmoins, on a lieu de penser que, comme toute bonne littérature, celle de McCarthy est à la fois un produit des temps et un commentaire sur ces temps. Or, ceux-ci sont marqués par les signes d'une dégradation environnementale de plus en plus globale et par l'impact de plus en plus manifeste de l'activité humaine sur le sort de la planète. Que la littérature contemporaine se saisisse de ces signes n'est pas pour étonner. La force de cette dystopie humaine et environnementale est de susciter une réaction intellectuelle et émotionnelle de la part du lecteur qui, par l'effet d'un naturalisme implacable, voit surgir un univers insupportable.

Pour autant, la condition post-apocalyptique que le roman met en fiction n'est pas cause d'une génération post-humaine. Le paradigme humaniste traditionnel – où l'homme se distingue essentiellement de l'animal, de la machine (il n'y en a pas dans *The Road*), et de la nature (qu'il peut avoir dévasté) reste celui du roman : un paradigme essentialiste empreint d'une éthique qu'on peut dire chrétienne. Ce sont précisément les circonstances extrêmes dans lesquelles le récit se déroule qui permettent de dramatiser certains des réflexes de notre humanité et de mettre en lumière une éthique de la résistance.

François Gavillon

---

Simultanément, le roman ressuscite un monde qui apparaît d'autant plus beau qu'il a disparu : le nôtre. Un monde où les jours et les nuits existent, où le soleil réchauffe la terre, où les truites peuplent les rivières. C'est à l'articulation entre un présent-futur apocalyptique et un passé-présent (presque) mythique que le roman-fable opère – dans cette zone de « futur antérieur » où les temps de l'H/histoire se télescopent. Dans cette zone fictionnelle, deux personnages progressent, deux « pèlerins » à mi-chemin entre présent et futur, entre humanité résistante et post-humanité, héros et peut-être hérauts.

François Gavillon  
*Université de Bretagne occidentale*  
CEIMA / EA4249 HCTI

## Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980.
- BOUVERESSE Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008.
- BUELL Frederick, *From Apocalypse to Way of Life: Environmental Crisis in the American Century*, New York, London, Routledge, 2003.
- BUELL Lawrence, *The Environmental Imagination : Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, The Belknap Press, 1995.
- CARSON Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.
- KILLINGSWORTH Jimmie M. et Jacqueline S. PALMER, « Millennial Ecology: The Apocalyptic Narrative from *Silent Spring* to *Global Warming* », in Carl G. HERNDL et BROWN Stuart C. (dir.), *Green Culture : Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, 21-45.
- MCCARTHY Cormac, *The Road*, New York, Random House, 2006.
- MCCARTHY Cormac, *No Country For Old Men*, New York, Alfred A. Knopf, 2005.

La résistance de l'humain dans *The Road* de Cormac McCarthy (2006)

McCarthy Cormac, *All the Pretty Horses*, New York, Alfred A. Knopf, 1992.

McKibben Bill, *The End of Nature*, New York, Doubleday, 1989.

Mounier Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Denoël, 1946.

Nussbaum Martha, *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.

Nussbaum Martha, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York et Oxford, Oxford University Press, 1990.

Nussbaum Martha, « Perceptive equilibrium: Literary Theory and Ethical Theory », in Ralph Cohen (dir.), *The Future of Literary Theory*, Londres, Routledge, Chapman and Hall, 1989, 58-85.

notes

<sup>1</sup> Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Random House, 2006. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention R.

<sup>2</sup> L'expression fait allusion au titre du recueil d'essais de Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, paru en 1990. La philosophe abordait déjà la question de la relation entre théorie littéraire, fiction et production de sens éthique dans l'article de Jimmie M. Killingsworth, Jacqueline S. Palmer, « Millennial Ecology : The Apocalyptic Narrative from *Silent Spring* to *Global Warming* », in Carl G. Herndl et Stuart C. Brown (dir.), *Green Culture : Environmental Rhetoric in Contemporary America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, 21-45.

<sup>3</sup> Pour une présentation des différents existentialismes, voir Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Denoël, 1946.

<sup>4</sup> Dans *From Apocalypse to Way of Life : Environmental Crisis in the American Century* (New York et Londres, Routledge, 2003.), Frederick Buell dit de l'ouvrage célèbre de Bill McKibben, *The End of Nature* (New York, Doubleday, 1989), qu'il inaugurerait une modalité littéraire nouvelle (« postmortem literature ») qui procède de deux perceptions : « two key perceptions heightened by deepening environmental crisis: first, nature has been deeply and irreversibly wounded; and second, these wounds echo so painfully in the inner worlds of people that rage and irony are simply not adequate responses » (Buell, *op. cit.*, 290). Ces réflexions valent également pour le roman de McCarthy, où la rage est certes présente, mais où interviennent d'autres émotions, chez les personnages comme chez le lecteur.

François Gavillon

---

<sup>5</sup> Aristote, *Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lalot, Paris, Seuil, 1980, 9.

<sup>6</sup> Voir Killingsworth et Palmer, *op. cit.*

<sup>7</sup> Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, The Belknap Press, 1995, 285.

<sup>8</sup> Ce silence a pour mérite de prévenir les accusations de *doomsterism* facile. Killingsworth et Palmer rappellent les risques que le mode apocalyptique fait courir à la littérature environnementale : « the charges of inaccurate prediction and “wolf-crying” that have haunted environmentalists’ use of apocalyptic rhetoric, at times alienating sympathizers to the cause » (*Ibid.*, 25).